

ポール・ヴァレリーにおける〈ヴィルトゥオジテ〉  
・〈ヴィルトゥオオーゾ〉のイメージ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-05-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 安永, 愛 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00006686">https://doi.org/10.14945/00006686</a>

# ポール・ヴァレリーにおける 〈ヴィルトゥオジテ〉・〈ヴィルトゥオーゾ〉 のイメージ

安 永 愛

## はじめに

「音楽としての詩?—文学とヴィルトゥオジテ」と題した論文においてエリック・ボルダが指摘するように<sup>1</sup>、ポール・ヴァレリー（1871–1945）が「ヴィルトゥオジテ」virtuositéという事象に魅せられていたことは疑い得ない。19世紀についての脱領域的な研究雑誌である『ロマンティスム』*Romantisme*の「ヴィルトゥオジテ」特集号に寄せられたこの論文においてボルダは、バルザック、ジョルジュ・サンド、スタンダール、ユゴー、ボードレールなど、19世紀フランス文学の理論的テキストにおけるヴィルトゥオジテやヴィルトゥオーゾの表象の問題を広く取り上げて論じているのだが、エピグラムには20世紀の作家たるヴァレリーの『カイエ』の一節<sup>2</sup>を掲げ、また終結部においては、「ヴィルトゥオーゾのごとく」思考することを望んだヴァレリーの言葉<sup>3</sup>に触れ、「楽器だの形式だのを越えた「ヴィルトゥオジテ」というものを夢想することはできるのだろうか」との開かれた問いを投げかけている<sup>4</sup>。ボルダの論文において、ヴァレリーのテキストは、「文学とヴィルトゥオジテ」という広い射程を持つ問題に最も深く切り結ぶものとして捉えられているのである。

そもそも、「ヴィルトゥオジテ」あるいは「ヴィルトゥオーゾ」*virtuose*というテーマは、19世紀の文学に強い親近性を持つものである。ことに19世紀の前半においては、ロマン主義的な自我や個性の賛美、人間の可能性を尽くすものとしての「天才」の形象への興味の高まりといった歴史的な背景に関わり、後

---

<sup>1</sup> Eric Bordas, « Ut musica poesis ? : Littérature et virtuosité », *Romantisme*, n°128, pp.109–128. Armand Colin, 2005, p.109.

<sup>2</sup> Paul Valéry *Cahiers*, I, Gallimard, 1973–1974, p.360.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.325.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.128.

半においては、音楽をあらゆる芸術の中で至高のものと位置づけ「音楽の富を文学に取り返す<sup>5</sup>」ことを理想とした象徴主義の潮流と結びついている。ヴァレリーは生年こそ19世紀にかかっているものの、書き手としての活動期の中心は20世紀であり、ヴァレリーのテキストにおいて「ヴィルトゥオーゾ」や「ヴィルトゥオジテ」の語が頻出するのは20世紀に入ってからのことであるが、ボルダは、ヴァレリーの音楽崇拜ともいうべきものや音楽用語による文学についての理論的言説の展開を指し、「ヴァレリーの思考における本質的に19世紀的側面<sup>6</sup>」と述べている。

ヴァレリー個別作家研究に目を転ずると、ブリアン・スティンプソンの『ヴァレリーと音楽<sup>7</sup>』、ポール・ギフォードおよびブリアン・スティンプソンにより編纂された論文集『ヴァレリー、音楽、神秘主義、数学<sup>8</sup>』といった研究書の他、ヴァレリーと音楽にまつわる論文は数多く、ヴァレリーとリヒャルト・ワグナーの関係を論じたもの<sup>9</sup>、音楽と建築という非模倣的芸術の持つ意味を論じたもの<sup>10</sup>ヴァレリーの詩作における「歌chant」の問題を論じたもの<sup>11</sup>などがあるが、ことに「ヴィルトゥオーゾ」「ヴィルトゥオジテ」の問題に焦点を当てて論じたものは、管見する限り存在しない。

そこで本論文では、ヴァレリーのテキスト（公刊されたもののみならず、『カイエ』などの未完成の手記も含め）の中から、「ヴィルトゥオーゾ」や「ヴィルトゥオジテ」に言及されているものを中心に読み解きつつ、これらの概念が持つ意味について考察してみたい。ボルダが指摘するように、ヴァレリーの音楽に対する態度や、その文学への取り込み方に19世紀的な側面（あるいはその残存）を認めることができるにしても、ヴァレリーが20世紀の半ばの死を迎える直前まで抱き続けてきた「ヴィルトゥオーゾ」や「ヴィルトゥオジテ」のイデーの特質とその意味を「19世紀的問題」として総括することはできないのではないと思われる。20世紀の前半を書き手として過ごしたヴァレリーの引き受けた固有の文脈があるのではないかと考えられるからである。

---

<sup>5</sup> 詩人ポール・ヴェルレーヌの言葉。

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>7</sup> Brian Stimpson, *Valéry and Music*, Cambridge university presse, 1984.

<sup>8</sup> Paul Gifford, Brian Stimpson, *Paul Valéry, musique, mystique, mathématiques*, Alain Busine, 1993.

<sup>9</sup> Hugette Laurenti, Kahl -Alfred Bluerなどが代表的論者である。

<sup>10</sup> Ai YASUNAGA, *Ode de l'espace, monument d'une mélodie: Architecture et Musique chez Paul Valéry*. (1997年パリ第8大学提出DEA論文)。

<sup>11</sup> Judith Robinson-Valéry, « Le « chant » et l'état chantant chez Valéry », *Bulletin des études valériennes*, 1974, p.163-186.

## 1. *Virtuosité*, *virtuose*の一般的用法について

ヴァレリーにおける「ヴィルトゥオジテ」「ヴィルトゥオオーゾ」の意味を考察するにあたって、まずフランス語の*virtuosité*, *virtuose*の一般的な用法について確認しておきたい。

後者の*virtuose*については、「名手」あるいはイタリア語の原語に近い「ヴィルトゥオオーゾ」の和訳が充てられることも多いが、前者*virtuosité*という言葉は通常カタカナ表記されることはなく、あえて訳語を宛てるとすれば「妙技」とか「高い技術」ということになる。「ヴィルトゥオオーゾ」という日本語がそれなりの市民権を得ているのに対し、「ヴィルトゥオジテ」という言葉はフランス語を解する人以外には伝わりにくい言葉であろう。本論においては*virtuosité*, *virtuose*の用語に関し「ヴィルトゥオオーゾ」および「ヴィルトゥオジテ」の表記を採用するが、それは、和文脈の言葉に置換することによって抜け落ちるものがあるのを懸念してのことである。

フランス語の*virtuosité*は、*virtuose*より後になって出現した言葉である。*virtuosité*の語は、19世紀の半ばあたりから文学テキストに見られるようになるが、本来保守的なアカデミー・フランセーズの辞典に*virtuosité*の語が登場するのは、ようやく1935年刊行の第8版においてのことである。*virtuose*の語は、少なくとも1657年の文献<sup>12</sup>に登場している。アカデミー・フランセーズの辞書に*virtuose*の語が掲載され始めたのは、1718年刊行の第2版においてであり、1772年刊行の第5版に至るまで記述に変化は見られず、*virtuose*の項には以下の通り記されている。

男女両型の形容詞。イタリア語に由来する語で、音楽、絵画、詩などの技芸に才能を有する男性あるいは女性を指す<sup>13</sup>。

このように、初期の段階において*virtuose*とは、音楽に限らず様々な芸術ジャンルに才能を有する人間を形容する言葉だったのである。それが、1835年刊行の第6版のアカデミー・フランセーズの辞書において*virtuose*の語は名詞とし

---

<sup>12</sup> Jean-Louis Guez de Balzac, *Les Entretien*s. この点については、Cécile Reynaud «Présentation-Misère et accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique.» in *Romantisme*, n°128, Armand Colin, 2005. p.6 参照。

<sup>13</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Foignard, 1718, deuxième édition entrée «*virtuose*».

て扱われ、ことに音楽ジャンルに関わる言葉として説明されるようになる。第6版における *virtuose* の記述を見てみよう。

*virtuose* 男女同型の名詞。イタリア語に由来し、芸術、ことに音楽の才能を有する男性あるいは女性を指す<sup>14</sup>。

セシル・レノーは、以上のようなアカデミー・フランセーズの辞書における記述の変化を考察し、*virtuose* の語が専ら音楽の分野において使用されるようになってから、本来 *virtuose* の語が持っていた美質が失われたか、少なくとも変容を蒙ったように思われると述べている<sup>15</sup>。そもそも、*virtuose* の語源を辿ると、芸術の才能といったものとは異なる要素があった。それはラテン語の「*vir*」に由来する *virtus* 即ち、フランス語で言う *vertu* (徳) の意である。W.フォン・ヴァルトブルクによれば、フランス語における *vertu* とは12世紀以来、二つの意味を持つ。一方が「ある種の効果を生み出しうる資質(勇気、体力、知力)」という意味であり、もう一方が「善の習慣的実践」という意味である<sup>16</sup>。これら二つの意味はフランス語の形容詞 *vertueux* (徳のある、高潔な) の語義に相当する。つまり、初期の段階において、*virtuose* の語には、芸術的才能と倫理的美徳が分かつて結びついていただけである。レノーはその例として、17世紀末に書かれたセヴィニエ夫人の書簡の抜粋を掲げている。

ラ・ドフィーヌ夫人は誠に感じのよい方です。(・・・) エスプリに満ち、(・・・) *virtuose* であられます (ラ・ドフィーヌ夫人は3つ4つの外国語がおできになるのですよ)<sup>17</sup>。

ところで、音楽の領域においても18世紀の初め頃は、音楽的 *virtuosité* と倫理とは切り離されていなかったことがわかる。1703年に刊行されたフランス語による初の音楽辞典であるセバステアン・ド・プロサールの『音楽辞典<sup>18</sup>』の

<sup>14</sup> *Idem*, Firmin-Didot, 1835, sixième édition, entrée « *virtuose* »

<sup>15</sup> セシル・レノーの前掲論文4頁参照。

<sup>16</sup> W. von Wartburg, *Französische Etymologisches Zorterbuch*, Bâle, R. G. Wbinder and Co., 1961, article « *vertu* ».

<sup>17</sup> Madame de Sévigné, lettre du 28 février 1680, dans *Correspondance*, Roger Duchêne, Gallimard, Collection, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, tome II, p.852.

<sup>18</sup> S. de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs italiens, et français, les plus usités dans la musique*, C. Ballard, 1703.

「virtù」の項には、次のように書かれている。

イタリア語でVirtùとは、神の意にかなう者たらしめ理性の法則に従い行動せしめる魂の習慣を指すのみならず、理論においてであれ芸術においてであれ、同じくらい懸命に専心する人々に勝って卓越した者たらしめる天分の優越性や巧みさ、能力をも指す。Virtùの語からイタリア人は形容詞の *virtuoso* や *virtudioso* (女性形 *virtuosa*) を作り出し、神の摂理によりそうした卓越性や優越性を与えられた人々を名指したり称賛したりするために、*virtuoso* や *virtuosa* を名詞として使いさえる。従って、イタリア語においては、優れた画家、巧みな建築家などは *virtuoso* だということになる。しかし、この言葉は、広きにわたり多くの場合、優れた「音楽家」の形容詞として使われ、わけても音楽理論や作曲に携わる人々を指す。故に、イタリア語においては、ある人がヴィルトゥオーゾだ述べることは、ほとんど常に「卓越した音楽家」だと言うに等しい。フランス語にはある意味でイタリア語の *virtuoso* に対応する周知の語 (*virtuose*<sup>19</sup>) が存在するだけだ。というのも、少なくとも正確に言うなら、フランス語 *virtuose* の語は *vertueux* の意味をまだ担っていないからである。

以上のプロサールの記述から、フランス語 *virtuose* の元祖であるイタリア語の語源に、神の摂理にかなった者、神の意にかなう者の意味があり、そのことと音楽の能力というものが結びついていることが伺われる。また、18世紀初めにおける *virtuoso* の語の指すものが、現在の「ヴィルトゥオーゾ」の語から連想されるような楽器奏者ではなく、音楽理論家や作曲家であったというのは意外な点である。イタリア語由来のフランス語である *virtuose* という言葉が、現在の「ヴィルトゥオーゾ」におけるような「高度な技巧を持つ奏者」の意味を担うようになるのは、音楽家が宮廷や貴族のサロンから脱し、演奏家が公衆の面前で演奏する機会が増え、演奏家に必ずしも作曲技法や理論の素養を求められなくなる一方、演奏の高度の技術的克服が求められるようになった18世紀の後半のことである。

宮廷や貴族といった従来の庇護者を失った音楽家にとっては、公衆の支持を得ることが至上命題となるが、そのためにはヴィルトゥオーゾのコンサートを

---

<sup>19</sup> 括弧は、筆者が補足したものである。

開くことが王道となった<sup>20</sup>。公衆を驚嘆させ熱狂させる超絶技巧は、人気獲得の近道なのであった。このような流れの中で、ヴァイオリンのパガニーニやタルティーニ、ピアノのリスト、といった超絶技巧を有する演奏家が出現したのである<sup>21</sup>。

virtuoseの語が、「音楽の識者」という元来の意味を失い「非常に巧みに演奏する者」をしか指さなくなると共に、当初は褒め言葉として用いられていたvirtuoseの語は、「技術的能力の誇示」という否定的な意味合いを帯びようになってくる<sup>22</sup>。例えば、1860年代から70年代にかけて出版されたラルースの辞典の「ヴィルトゥオーゾ」の項目には、以下のように記されている。

virtuoseは、声楽、器楽であれ音楽の実際的な演奏において巧みな芸術家を指す。ここでわざわざ「実際的な演奏において」というのは、ヴィルトゥオーゾがそれ以上のものではなく、極めて傑出したヴィルトゥオーゾであっても、感性、魂、情熱、さらには、時に美的判断力との関係においては月並みな芸術家でしかないということがありうるからだ。[・・・] すぐれて感性と表現の芸術である音楽は、一般に認められているように、人を欺いたり驚かせたりする以上に、人を魅了し、その心に触れ、感動させるために演奏されるものである<sup>23</sup>。

以上の記述が示しているのは、virtuoseの語が技術的な達成を保証するものであっても、音楽の真の達成を保証するものではないとの判断である。このラルースの辞書には、以下の文例が引かれている。

マリブラン<sup>24</sup>と同じくらい巧みな歌手たちはいたが、そのような歌手た

---

<sup>20</sup> Cécile Reynaud, *op.cit.*,p.6.

<sup>21</sup> アンヌ・ペネスコは、『ヴィルトゥオーゾの擁護と顕揚』と題した著作で、18世紀後半から19世紀にかけての代表的ヴィルトゥオーゾ像を描いている。Anne Penesco, *Défense et illustration de virtuosité*, Presse universitaire de Lyon, 1997.

<sup>22</sup> このあたりの事情については、PITINA (社団法人全日本ピアノ指導者協会) のホームページ [www.piano.or.jp/report/02soc/ued\\_chpn](http://www.piano.or.jp/report/02soc/ued_chpn) に連載された(された上田泰史「シヨパン時代のピアノ教育」第37回「パリ音楽院における教育と「ヴィルトゥオーゾ」その1～3」の論考に教えられるところが多かった。

<sup>23</sup> Pierre Larousse, “virtuose” in *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol.15 (Paris : Administration du Grand dictionnaire universel), 1866–1879, p.1107.

<sup>24</sup> マリア・フェリシア・マリブラン Maria Felicia Malibran (1808–1836)、スペイン出身のソプラノ歌手で、パリのイタリヤ座でロッシニやモーツァルトのオペラにおける主要な役を担った。

ちは、迸る情熱や悲痛な涙、崇高な靈感を持ち合わせてはいなかった。彼女たちは大いなるヴィルトゥオーゾだったが、マリブランは大いなる芸術家であった<sup>25</sup>。

すなわち、真に音楽的な演奏家を表すのにヴィルトゥオーゾの語は相応しくない、少なくとも不十分だというわけである。ヴァレリーは、virtuoseの語が一般的な辞書においても貶し言葉として捉えられるようになった時代を生きたわけであるが、ヴァレリーの用例を見る限り、ポジティブなものとして捉えたものが殆どであり、貶し言葉として使用されたものはごく僅かである。詩人として、物書く者として、語のニュアンスに対する極度の敏感さを持つヴァレリーが、virtuoseの語が否定的な側面を持つことに鈍感だったというのは想定しがたい。ヴァレリーは、virtuoseの語に否定的側面があることを承知の上で、敢えてvirtuoseの語の可能性の方に賭けたのではないだろうか。語に接する際、語源に遡ることを一つの方法とし、母語のラテン語起源の側面に敏感であったヴァレリーにとって、virtuoseという言葉はラテン語のvirtuと重なって見え、聞こえるものであったのかもしれない。

次節から、ヴァレリーにおけるvirtuoseの語の使用について分析を進めていこう。

## 2. 「ヴィルトゥオジテ賛素描」読解

公刊されたヴァレリーのテキストの中で、virtuoseおよびvirtuositéの問題に触れたものは、パガニーニ没後百周年に因み、パガニーニ逝去の地であるニース市から委託を受けて1940年に執筆された「ヴィルトゥオジテ賛素描」« Esquisse d'un éloge de la virtuosité »である<sup>26</sup>。1871年生まれのヴァレリーに、当然ながらパガニーニの実演に立ち会った経験はない。ヴァレリーがこのような機会に寄稿を求められたのは、彼がアカデミー・フランセーズ会員であり<sup>27</sup>、1933年

---

フランスの伝説的な歌手の一人。

<sup>25</sup> Paul Valéry, *Vues*, La Table Ronde, 1948, p.351-357.

<sup>26</sup> パガニーニは、1840年にニースで死去するが、あまりの技術の高さが悪魔との結託のようなものを思わせ、遺体は忌み嫌われたため、56年にわたってたらい回しにされ、1896年ようやくジェノバ市の墓地に埋葬されたという。

<sup>27</sup> 1925年に、アナトール・フランスの席を襲いヴァレリーはアカデミー・フランセーズ会員となった。「ヴィルトゥオジテ賛素描」の収められた書物 *Vues* には、著者名 Paul Valéry に de l'Académie française の語が添えられている。



より同市に設立された地中海研究所の所長を務めていたことも関係しているだろう。フランス第三共和制の知識人・桂冠詩人的役割を、ヴァレリーは若干の自己に対するアイロニーも交えながら見事にこなしていたのである。

この小文には、パガニーニの名への言及は見られない。パガニーニは、言うまでもなくヴィルトゥオーゾの代名詞的人物であるから、virtuositéについて一文を草すること自体、パガニーニ追悼の身振りとして解釈される余地はあるにせよ、パガニーニの固有名に触れない<sup>28</sup>というヴァレリーの方略には、偶像崇拜への警戒感が伺われる。パガニーニは19世紀の音楽シーンを飾った鬼才であり、パガニーニ伝説ともいうべきものが幾多紡がれ、19世紀の文学は、パガニーニにインスピレーションを得た悪魔的な芸術家像に事欠かない。ヴァレリーの小文「ヴィルトゥオジテ賛素描」からは、そうした芸術家像から距離を置こうとする姿勢が伝わってくる。

芝居や音楽会のポスターの前で、そこに役者やピアニストの名が、一尺もある文字で麗々しく書き立てられ、目立ち、幅をきかせているのに、例えばモリエールとかベートーヴェンの名はつめ先よりも小さな活字で印刷されているのを見て、ある人々は驚き憤慨さえする。また他の人々は（きっと同じ人々にちがいないが）舞台や演壇上で、実演によって公衆の心を奪う芸術家たちに、公衆が極端な処遇を与えることを嘆き、且つ難ずる<sup>29</sup>。

上記のように記すヴァレリーは、「ある人々は」「またある人々は」という言葉に託して、公衆の面前に姿を現し演じ演奏する者のみが称賛を受けることに対する懐疑の思いを述べている。上記の文章に続く「芸術の尊厳は、その執行者（実演者）たちの人物そのものに寄せられるこのような公衆の歓呼によって覆い隠されると人は嘆く<sup>30</sup>」という一文における「人は」(on) というのもヴァレリーの立場に重なるものであろう。これらの文には、舞台上の「人物」に注目が集

---

<sup>28</sup> 前任者の功績を称える言葉を含むのが恒例とされるアカデミー・フランセーズ会員就任演説において、ヴァレリーはアナトール・フランスの名を一切口にしなかった。そのことは、当時のフランスにおいて、スキャンダルとして受け止められた。ヴァレリーはただ、自らがその価値を認めないものに関し、断固として冷淡な態度を取ったのである。パガニーニを追悼するという公的役割を求められながら、パガニーニの名に言及しないヴァレリーからは、この就任演説のエピソードが思い出される。

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.351.

<sup>30</sup> *Idem.*

まることによって、芸術の尊厳がないがしろにされているのではないかとの疑念が表明されているのである。

このようにして、舞台上の「スター」に対する熱狂と距離を置く見解が提示された後、ヴァレリーは、「スター」熱狂への批判に隠れているものにも筆を進めていく。

この苦々しさと、嘲笑に縁取られた厳格な批判の下には、多少とも歴然とした嫉妬と、多少とも意識的な羨望がある。このような批判は、偶像とその崇拜者たちを同時に鞭打つものだ。偶像に対しては、人々の浴びせる花束や形容語、そのあおりたてる激情、それに報いる莫大な金額、魂を揺さぶり、心情を捉える術を備え数多の存在に及ぼすその途方もない威力を難ずるのである<sup>31</sup>。

以上のようにヴァレリーは、偶像も偶像崇拜者をも同時に難ずる批判の中には多少なりとも嫉妬と羨望が含まれている、との怜悯な心理分析を行っている。おそらくこれは、演者でも奏者でもなく、言葉による創作者である他ない己の内面に向かい合っただけの本音である。舞台上のスターへの熱狂を冷やかな目で眺めながらも、公衆の心を奪い去るスターに嫉妬と羨望を覚えずにはいない、というのがヴァレリーの正直な思いなのであろう。

「ヴィルトゥオジテ賛素描」というタイトルを持ちながら、この一文の中では、ヴィルトゥオオーゾとされる者、そしてヴィルトゥオオーゾに魅了される公衆 *le public* が陥る罠についての記述が克明な筆致で綴られている。ヴィルトゥオオーゾはこの文章において、作品の *interprète*（解釈者、演奏者）と呼ばかえられている。ヴィルトゥオオーゾの陥穽、ヴィルトゥオオーゾ崇拜の陥穽とはいかなるものだろうか。

彼らはしばしば一作品の解釈者をとがめて、原作の純粹性を犠牲にして自分の手腕を光らせ、原作のつりあいを変更し、効果を、また意味さえも誇張し、かくて作者の書き記された意志は、それによって深く歪曲されてしまうと言う。解釈者には公衆の趣味を墮落させる力があるとなし、征服した困難や、速度の幻惑や、およそ演技において人を驚かし、人体活動の

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.352.

機構の限界についてわれわれの抱く観念を茫然とさせる如き一切に、公衆を誘惑しかねぬとする。或いはまた、これを難じて、抑揚とめりはりで優しさを誇張することにより、つまり心魂を引き渡して、そこに欲情や愛惜や回想を刺激して涙の源に乗ずることを許容する弱点をことさら強く突くことによって、感性の中で最も卑俗なもの、あるいは最も感動させやすいものにへつらうと言うのである<sup>32</sup>。

ここで、述べられているのは、舞台上のスターが公衆に及ぼす影響の否定的側面である。一方が、手腕の誇示により、芸術性が犠牲にされてしまい、公衆の趣味を墮落させてしまうということであり、もう一方が、情感へのおもねりによって、公衆の最も安易な部分につけこんでしまうという点である。ことに前者の見解は、1860年から1870年に刊行されたラルースの辞典にも見られたヴィルトゥオーゾ解釈に重なるものである。すなわち、ヴィルトゥオーゾはテクニクの誇示者にとどまり真の芸術家足り得ないとする視点である。後者の視点には、いってみればお涙頂戴的な罨への警戒感が伺われる。ヴィルトゥオーゾによるテクニクの誘惑も、お涙頂戴の身振りも、公衆に良き趣味を授けることではないのである。ヴァレリーは、舞台上の演者・演奏者の存在を公衆の芸術的趣味を墮落させるか否かという観点から冷徹に眺めようとしている。

公衆の面前に身をさらし、ヴィルトゥオジテによって、あるいは情感へのつけこみによって公衆を魅了するスターと、スターへの崇拜と。そのネガティブな局面への考察を終えた後、ヴァレリーは、全く別の思いがけない視点から問題提起をする。

芸術は実現行為においてしか存在しないことを、人はあまりにしばしば忘れていいる。芸術とは作用である。人間の感性を刺激して変更し、際限なく己を望ませるような発展をそこから得ることを目的とする、そのような作用である。かくして多かれ少なかれ強烈ではあるが、しかし我々を己が身体欲求の奴隷とする欲求とは大いに異なる諸欲求が作り出される。それらはわれわれの裡に、律動や、対比や、シンメトリーや、類似を持って生きる存在、そしてそれらを要求して、自分自身或いは他の源泉からそれらを受けとる存在のあることを、支持するのであり、一またいわばそうした存

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp.352-353.

在を描き出し、或いは打ち立てるのだ<sup>33</sup>。

「ヴィルトゥオジテ賛素描」の一文を舞台上の「スター」の存在論に関する議論から始めたヴァレリーは、芸術が「作品」という静的なものである以上に、作用（action）であることへの指摘へと、このように歩を進める。ヴァレリーはここで、芸術の創出の側面のみならず、芸術が受容され、その受け手に及ぼす作用について述べている。芸術は、生理的欲求とは別の欲求を生み出すものだ、というのがこの一文におけるヴァレリーの主張の骨子であろう。芸術を受容したことによって、感性が刺激され変更される。そして、芸術の受け手は、自らがリズムやコントラスト、シンメトリーや類似といったものを持って生きる存在であることを自覚し、強度を持って自己確立させていく。芸術はそうした働きを持つとヴァレリーは述べているのである。

このように、芸術というものを「作品」という完結したものとして捉える静的な観点からではなく、「作用」という動的観点から捉えた時、舞台上において公衆の面前に姿をさらす演者・演奏者・ヴィルトゥオゾの存在がクローズアップされてくることになる。

原文なり楽譜なりは、事実、因習的記号体系にすぎず、その各記号、音綴なり音符なりは、それに対応する一実現行為を誘発しなければならないのである。それらの実現行為おのおのの質、それらの連携と神秘的な継起的依存関係との質は、行動する人、潜在的作品を現実的作品に変質させることを行う人に、ことごとく依存する<sup>34</sup>。

ここで思い出されるのが、ヴァレリーが詩の朗読の問題に強い関心を見せていたことである。ヴァレリーは、詩を意味のみを伝える味気ない解説文に展開することにエネルギーの大半を費やす学校教育の方法に疑義を呈し、詩を的確なりズムと抑揚で朗読できるような力の涵養をこそ尊ぶべきだと考えていた<sup>35</sup>。また、ヴァレリーが20年以上の沈黙を経て、長編詩『若きパルク』に取り掛かるきっかけとなったのは、ラシーヌの悲劇における女優ラシエルの演技、こと

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.354.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> ことに、『カイエ』における「教育」の項参照。Paul Valéry, *Cahiers II*, p.1578.

にその台詞まわしの素晴らしさを称賛する新聞の学芸記事の強い印象であった<sup>36</sup>。女優を招いて、自作の朗読会を開いてもいる。「芸術とは作用である」、と考えるヴァレリーにとって、記号の集積になる物質としての詩テキストより、実際詩の朗誦によって伝わるものこそが、詩の精髓であったわけである。ヴァレリーは、「原文」を書く人であり、「因習的記号」を書き付けていく側の人間（詩人・作家）であるにもかかわらず、芸術の執行者、受け手に直接作用を与える者が与える行為のありように、大いなる羨望を持っている。ヴァレリーは次のように書いている。

ところで、潜在的作品の創造と定着においては、作家は、間歇的で妙な具合に割り当てられている内的諸能力しか揮うことなく、その存在全体はこの特殊作業にたまさか、しかも側面的にのみ参加するのに対して、公衆の面前での演技や演奏には、一人の人間のありだけを注ぎ込むことが要求され、実演者の全技能が最高度に現われうような、直接的で緩みのない完全なる活動が要求されるのである<sup>37</sup>。

ヴァレリーはこのように、舞台上の演者や奏者が、まさしく全身全霊を傾ける存在であることに注目している。ここにはおのずと、書き手であるヴァレリーが感じる、「書く」という作業の持つ否みがたい間歇性、全身全霊という状態に至ることは稀れである、書き手としての己れのありように対する不全感とでもいうものを読み取ることができるだろう。舞台上のスターは、詩人や作家の到達し得ない人間的、芸術的な境域に身を置いていると言えるのである。ヴァレリーは「ヴィルトゥオージテ賛素描」の一文を以下のように締めくくっている。

かくしてヴィルトゥオーゾとは、誰にであれ、その無知や拙劣、理解の不足に委ねられた一つの書き物にすぎなかったものに、とりわけ、生命を与え、生き生きとしたものをその目に授ける者のことである。ヴィルトゥオーゾは作品に肉体を与える・・・<sup>38</sup>

このように、ヴァレリーはパガニーニ追悼の一文を草するにあたって、ヴィ

---

<sup>36</sup> Paul Valéry, *Oeuvres I*, Gallimard, 1957, pp.1491-1496.

<sup>37</sup> Paul Valéry, *Vues, op.,cit.*, pp.355-356.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.357.

ルトゥオーゾ熱狂への冷静な批判の目も維持しつつ、芸術における受け手に働きかけ、感受性を変更なさしめ、より強度を持った生へと向けしめる「作用」に重要性を認める観点から、実演の持つ全身全霊のありように限らない賛辞を寄せているのである。ヴィルトゥオーゾはかくして芸術行為の一つの理想型として鮮やかに位置づけられることになる。

### 3. 芸術の執行者（演者・演奏者）の身体を眼前にしたヴァレリー

前節において、「ヴィルトゥオジテ賛素描」に表われたヴァレリーのヴィルトゥオーゾ観、ヴィルトゥオジテ観を分析してきたが、本節においては、パリを中心とする社交空間に身を置き、数々の芸術シーンに立ち会ってきたヴァレリーが、いかに芸術の執行者（演者・演奏者）と関わりがあったか、そして彼らの演じ、演奏する身体を前にしていかなる思いを抱いたかについて一瞥しておきたい。実際ヴァレリーは、生涯に夥しい数の演じ演奏する芸術家の知己を得ているのである。

まず、モンペリエ大学を卒業し、パリに上京した無名時代のヴァレリーは、1894年に、ゲイ＝リュサック街の逗留型のホテルにて、バティルド・モンシミアというサーカスの女性曲馬師、そしてボリス（姓不詳）というロシア人のヴァイオリニストと出会っている<sup>39</sup>。

バティルドはパリのシルク・ディヴェールでの興行に関わっていたが、当時のサーカス界で崇敬を集めていた19世紀の調教師ボーシェ<sup>40</sup>とその理論についてヴァレリーに語って聞かせたと推測される<sup>41</sup>。ヴァレリーはボーシェの馬術書やボーシェに触れられた書物を愛読するに至る。そして、次節で詳述するが、馬術書の読書は、19世紀の伝説的名馬Gladiateurから取った「gladiator」というヴァレリーの倫理と美を集約的に表現する独自の記号の創出と、晩年にまで至るgladiatorの記号を関した問題系の追求へと結びついていくのである。

ロシア人ヴァイオリニストのボリスに関しては、1942年の『カイエ』に名が現われ<sup>42</sup>、1943年頃には「中断された物語」の一環として「ボリス」と題した

<sup>39</sup> この時代、芸術や学術の追求のため、多くのロシア人がパリに集まっていた。ヴァレリーの逗留したホテルにも複数のロシア人がおり、彼らと親交を持った。ボリスとは毎日のように食事を共にする仲であった。

<sup>40</sup> François Baucher (1796–1873). 主著に *Dictionnaire raisonné de l'équitation*, 1842.

<sup>41</sup> Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p.142.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.137.

寓話の執筆をヴァレリーは試みるが頓挫している<sup>43</sup>。1944年には、ヴァルリー＝ラドに、ビシャ病院のインターンたちへの講演を依頼される。医学にも生物学にもこれといった言うべきことをもたないヴァレリーは躊躇するが、断り切れないままヴァレリーは、学生たちを前に、夢と睡眠に関する生理学の問題について自由に語ることになる。そこでヴァレリーは、ゲイ＝リュサック時代にボリスの行っていた奇妙な訓練のことを述べる。それは、ベッドに横たわって、じっとしたまま曲を演奏する「筋肉内の体操」というものであった<sup>44</sup>。

このように、青春のとば口において出会った演じ奏する人間から受けた印象は、後年までヴァレリーに無視しえぬ痕跡を残すことになる。バティルドやボリスに出会ったのは、「あいまいなる」詩や文学と手を切る決心をし、厳密を目指す精神に惹かれ、レオナルド・ダ・ヴィンチにならってノート（死後に『カイエ』として刊行される）に己の思考の軌跡を書き留め始めた頃である。演じ、演奏することに賭ける人間を前に、その身体の使い方、彼らの行動を律するものについて尽きせぬ興味を抱いたのではないだろうか。『カイエ』などで「身体」の問題に繰り返し立ち戻っていくことになるヴァレリーの生涯を思うと、そのようなことを考えさせられる。

また、マラルメの催す火曜会に出入りし、師マラルメと共に通った毎日曜日マティネの「ラムルー楽団のコンサート」もヴァレリーにとって印象深いものであった。ヴァレリーは後年、「ラムルー楽団」のコンサートで演奏に聴き入るマラルメの姿を回顧する一文を草している。ヴァレリーも同席していたが、この文章に記されているのは、マラルメその人の音楽との交感の、まさしくコミュニケーション（communion：フランス語で聖体拝領という意味でもあり、交感の意味でもある）とも言えるようなありようである。マラルメのそばで耳を傾けていたヴァレリーは、楽団員たちの身体の現前を描くことを忘れてはいない。

1900年、ヴァレリーはマラルメの遺志を継いだ<sup>45</sup>ドガを仲人として、ベルト・モリゾの姪にあたるジャンヌ・ゴビヤールと結婚する。ジャンヌの双子の姉であるジュリー・ゴビヤールとエルネスト・ルアールの結婚も同時に祝し、彼らの新居のあるパリのヴィルジュスト街（現ポール・ヴァレリー街）で行われた披露宴では、パブロ・カザルス（1876-1973）が演奏したという。何とも贅沢な宴である。ジャンヌ・ゴビヤールとの結婚は、南仏の一税官吏士の次男坊で

---

<sup>43</sup> *Ibid.* p.1134.

<sup>44</sup> 1942年の『カイエ』の記述。第26巻、346頁。また *Paul Valéry vivant*, 105頁参照のこと。

<sup>45</sup> マラルメは1898年に急逝する。

あったヴァレリーにとって、より上流の社会への参入のきっかけとなった。ヴァレリー家の上階に住まうエルネスト・ルアールは画商であり、沢山の絵画作品に囲まれ、画家の出入りも頻繁だった。ゴビヤール家の木曜日に客を招く習慣は結婚後も続けられ、ヴァレリー家には画家や音楽家が夫人を伴って訪ねてくるようになる。画家の個展のヴェルニサージュや音楽会への誘いもしばしばであった。ヴァレリーはピアノを1本指で弾く以上のことはできなかったが<sup>46</sup>、妻のジャーニーはピアノを嗜み、ジャーニーのピアノ教師としてヴィルジュストのアパルトマンに毎週通ってくるラウル・ピュニョと知り合うことになる。ジャーニーは、ヴァレリーの求めに応じ、ワグナーのオペラのピアノ編曲版を弾いて聴かせ、ヴァレリーは飽きることがなかったという<sup>47</sup>。

アッパス通信社社長の秘書としての安定した職業につき、創作者の顔など見せずにヴィルジュスト街でのブルジョワらしい生活を続けながら、『カイエ』の執筆に心魂傾ける日々が長く続いていくが、画家や音楽家が入り出し、展覧会や音楽会、劇場に足を運ぶのが度々である日常の中でヴァレリーは、画家であれ音楽家であれ俳優であれ、いわば芸術の執行者たちの身体を身近かに感じ取っていたのではなからうか。1907年には、「ソナチネ」や「道化師の朝の歌」を自演するモーリス・ラヴェルの姿のスケッチを残している。

青春時代の旧作をまとめて出版しないかとの友人ジッドの勧めに旧作に手を入れようとしたヴァレリーは、俄かに詩想が湧き上がってくるのを感じる。それから5年を要したが、詩想は長編詩『若きパルク』として結実する。この詩は、俳優にして演出家、ヴィュー・コロンビエ座を開設しフランス現代演劇の基礎を築いたと評されるジャック・コポー（1879-1949）により朗読される機会を得ている。パリのオデオン通り7番地の「本の友の家」の書店を経営していたアドリエヌ・モニエ（1892-1955）の知己も得、そこでの朗読会でヴァレリーの詩が取り上げられることになる。プルトンが「舟を漕ぐ人」を読めば、ジッドは「惑わす人」を読む。1942年には、コポーの助手を務め、名優・演出家として記憶に刻まれるルイ・ジューヴェ（1887-1951）がヴァレリーによる

---

<sup>46</sup> ヴアレリーは素人として、デッサンや水彩画を嗜んだが、音楽については専ら聴き手に回っていた。自らが音楽の素養に乏しいことを自覚していたこともあり、公刊された音楽論は少なく、音楽については、ほとんど私的手記である『カイエ』において考察が展開されている。公刊された作品のうち「エウパリノスあるいは建築家」（初出1923年）は非模倣的芸術としての建築と音楽の根源的な相同性を主要テーマとする堂々たる芸術論であるが、冥府でソクラテスとパイドロスが対話するという抽象化されたフィクションの上に成り立っている。

<sup>47</sup> Michel Jarety, *Paul Valéry, op.cit.*, p.291.



ベルグソン論を朗読している。

ヴァレリーは、頻繁に音楽会に通うが、1943年になると、自ら「ガリマルのコンサート」と題する音楽会の主催者となる。これは、ヴァレリーが深くコミットしていた『新フランス雑誌』NRF誌の休刊による喪失感も伴ったことであった。ドイツ占領下でもあり時代は暗かったはずだが、ギャルリー・シャルパンティエを舞台とした音楽会では、ラモーやフォーレなどのオーソドックスな作品が取り上げられただけでなく、若手だったオリヴィエ・メシアン(1908-1992)の『アーメンの幻影』の初演も行われた。

また、ヴァレリーは音楽劇の構想をいくつか持ち、『アンフィオン』をドビュッシーに委託しようとするが果たせず、アルチュール・オネゲル(1892-1955)が作曲を引き受け、ヴァレリーはその初演に立ち会っている。また、1934年、同じく自作をテキストに取ったオネゲル作曲による『セミラミス』の初演にも立ち会っている。1944年には、ヴァレリーの詩を素材としたジェルメーヌ・タイユフェール(1892-1983)作曲『ナルシス交声曲』のアルフレッド・コルトー(1877-1962)の指揮による初演を聴いてもいる。

以上のように、ヴァレリーの評伝的資料<sup>48</sup>から彼と芸術の執行者たちの接点を挙げてみると、文学者としてのヴァレリーがどれだけ文学とは別のパフォーマンスなジャンルと緊密な関係を持ち続けたかが伺われるだろう。全身全霊を傾ける芸術の執行者たちの現前。それがどれだけヴァレリーを虜にしたか。一つの例を『カイエ』の中から拾い上げてみよう。

34年3月7日

ナディア<sup>49</sup>宅で—モナコ大公が連れて行って下さった。

彼女はバッハの二つのカンタータをレッスンする。素晴らしいレッスンだ。

「この変口短調のラは、ほとんどソです」

音楽が、一連の問題を形成しては、ナディアがそれを解決する、それも行動しつつ解決していくかのように思われる。—「可能なるもの」へともう一歩進めていくのだ。すると、確信と必然性とエレガンス、「普遍的」でありかつ親密な意味を伴って、フォルムが完結する。最も偉大なる「音楽」とは、最も包括的な「私」に関わりを持つものであり、音楽は「私」とい

<sup>48</sup> ことにドニ・ペルトレ著 松田浩則訳『ポール・ヴァレリー』(法政大学出版局 2008年)を参考にした。原著はDenis Bertholet, *Paul Valéry 1871-1945*, Plon, 1955.

<sup>49</sup> ナディア・ブーランジェ (Nadia Boulenger 1887-1979) を指す。

うシステムの中に、「感じる」能力を移植するのである。

(テーマやテーマの断片によって)提示される個々の感情に対し、同じ領域の中で可能なもののグループ(あるいはグループ下にある予感や疑惑など)が結びつけられ、喚起されるシンメトリーや発される意図によって一般化が施され、かくして全身全霊が作品への注意に向けられるのである。

どのようにして「聴覚」がそれ自体で問いとなり反応となるのだろうか。このような、感覚の領域に、賦活剤をも担保をも含む官能的な諸価値の固有の組織化が見られるとき、「装飾」が生まれる。しかるに通常の知覚は、くだらなかつたり、意義深かつたりする反応を持ち、偶発的なものから意義深いものへと向かう。それは、移行であり急場しのぎなのである。

音楽—バッハの二長調組曲。比類ないもの。どうにも通約不可能な可能なるものの完結した形式的で包括的な活用。

低声部は注意力を表している<sup>50</sup>。

作曲家であり、パリ音楽院やフォンテーヌブローの音楽院で教鞭を執り、バーンスタインやピアソラ、キースジャレット、バレンボイムらを育てた名音楽教師であるナディア・ブーランジェに、ヴァレリーは親交のあったポリニャック夫人やモナコ大公を介し、1934年に出会う。ヴァレリーは息子フランソワのピアノの指導をナディアに依頼し、ナディア・ブーランジェとの付き合いは継続的なものとなっていく。上記に挙げたテキストは、ナディアとの出会いの直後、彼女の音楽レッスンに同席した際の印象を書きとめたものである。

ナディア・ブーランジェはヴィルトゥオーゾとして振舞ったわけではないが、ヴァレリーは、ナディアのレッスンにいわば音楽的創造の現場に立ち会う比類ない印象を受けたのである。生徒に向けた的確な助言と、おそらくは実演によって、音楽のより十全な把握へと、「可能なるもの」へと一步一步、歩を進めていくナディア・ブーランジェの姿。確かに、音楽のレッスンには、完成された演奏を聴くのとは違った尽きない興味がある。たとえ他人に向けられたレッスンであっても、いかに音楽する者として一步踏み込むのか、音楽することの秘訣を、我々は伺うことができる。ヴァレリーはナディアのレッスンにそのような興奮を味わっていたことだろう。

---

<sup>50</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, pp.967–978.

自我のシステムというものに終始深い関心を寄せていたヴァレリーは、音楽というものを、包括的で普遍的な自我にかかわるものとみなし、音楽は自我に「感じる」能力を授ける機能を持つものであると見ている。ナディアのレッスンは、音楽の考察にとどまらず、ヴァレリーが自らの『カイエ』を中心に展開してきた自我の理論をも賦活するものと受け止められている。

ナディア・ブーランジェのレッスンにヴァレリーが見たのは、聴覚が問いでもあり反応でもあるような境位である。音楽の流れの中で、聴覚が不断に次なるアクションを指示し、また、イメージした音が聴覚に反映されているかどうか、演奏者は不断に極限の注意力を持って確かめ、肉体の動きを調整する。このように超高速で繰り返される聴覚的判断力と筋肉運動の往復が、演奏を統括する。そうした統括が完璧に成されたとき、「このようではありえない」との必然的で説得性を持ったフォルムとして、エレガンスと親密な呼びかけを伴って、音楽は聴衆に届く。ナディアのレッスンがヴァレリーに刻んだのは、そのような印象である。

ヴァレリーの手記にしばしば表れるヴィルトゥオーゾやヴィルトゥオジテのイメージには、ヴァレリーが出会った数々の芸術の執行者たちの身体のイメージが重なっているに違いない。標準的な辞書においてヴィルトゥオーゾやヴィルトジテが「技術の誇示」「技術を誇示する人」として芸術的にはマイナスのコンnotationを強く帯びるようになった時代を生きながら、次節に例を挙げていくがヴァレリーのヴィルトゥオーゾやヴィルトゥオジテ概念に強い肯定感が認められるのは、こうした経験と無縁のことではないのではなからうか。

#### 4. 「思考のヴィルトゥオーゾ」という理想

ヴァレリーの人生においては『若きパルク』刊行以前の無名時代と、刊行以後の第三共和制における文化のコメディアンたる有名人としての時代とで、大きく生活のありようが変わるが、ヴァレリーが1894年以来、一貫して大切にしてきたのが、自らの思考を生まれ出づるがままの形で生け捕りにする、『カイエ』執筆の時間であった。原稿や講演の依頼に応じて書かれるテキスト以上に、『カイエ』執筆を自らが専心すべき本来の仕事であると捉えていた節がヴァレリーにはある。

必ずしも他者の承認を前提とすることなく、自らの問題を追求していくこの『カイエ』執筆の試みの中で、余人には理解しがたい、ヴァレリーにのみ通じる

記号や符牒がいくつか現われてくる。19世紀の伝説的名馬Gladiateurに想を得たという〈gladiator〉<sup>51</sup>の記号はその一つである。この記号とその記号を冠するテキストの意味することについては、すでに二つの拙論で触れたことがあるが<sup>52</sup>、ヴァレリーにおけるvirtuoseやvirtuositéの問題は、この記号を冠した断章に頻出する。

〈gladiator〉という記号は、ヴァレリーの倫理と美学を集約的に表すものである。当初ヴァレリーは、gladiatorの記号のもとに、「精神の調教」にまつわる事柄を書き付けていった。馬が調教される如く、精神も調教されるべきだとヴァレリーは考えた。調教のめざすところは、ヴァレリーの愛読したポーシェの馬術書にある如く、完全な均衡、調和というものである。この一種禁欲的な修練の欲求がヴァレリーのオブセッションとなっていく。ヴァレリーにおけるグラディートルのテーマの出現は、少なくとも1901年あたりまで遡ることができ、記号使用の初期の段階においては、ことに苦行に近い精神の事柄における禁欲主義が〈gladiator〉の記号を戴く断片に頻出するが、後年に向かうにつれ精神の調教の帰結、見返りとしての自由や優雅、力の横溢といった祝福すべき次元が示唆され、楽器としての人間というコンセプトやヴィルトゥオーゾという思考の理想モデルが示唆されるようになる。

まず、ヴァレリーの断章のうち、「ヴィルトゥオーゾ」の語の見られる初期の例を取り上げよう。

かつて何人もの哲学者が存在した。夢占いの権威たちが存在した。そのほかに、ありとあらゆる星の徴を深く究め、その意味するところの結果を深く掘り下げる人々も存在した。またある人々は、他人たちの精神を目標に作動した・・・

しかし、何人も、自分の精神とその精神の動きとを一切の固定した用途、有限で名づけられた用途の外に置いたことはない。だれも、ヴィルトゥオーゾのように、考えるということは思いつかなかった。—あらゆるエクリチュールを越え、ヴィルトゥオーゾのように考えるということは。そして、純粋に思考された変化と持続、反復と瞬時の発明を愉しみあるいは苦しむ

---

<sup>51</sup> GL. Gl.の略号で示されることもある。

<sup>52</sup> 安永愛「精神の調教—ポール・ヴァレリーにおける〈グラディートル〉のテーマ」『人文論集』静岡大学人文学部、2008年、87-115頁。および、Ai YASUNAGA « « Gladiateur » comme signe intime : Le problème de l'entraînement chez Paul Valéry » *Etudes de la langue et littérature françaises*, N°98, pp.59-74.

ために一と思いついたことはない<sup>53</sup>。

ここに表れているのは、思考のテーマそのものより、思考の技術の高さを求めるヴァレリーの姿勢である。対象を有限のものにせず、決まった用途に服せしめることのない思考というのをヴァレリーは思い描いている。またヴァレリーは、思考の結果に着目するのではなく、思考という行為、その過程自体に着目し、そこに輝きを見ようとしている。思考の結果ではなく、思考の過程をそのままに書き取るということ。まさにそれは、ヴァレリーが毎朝の『カイエ』において為していたことではなかっただろうか。『カイエ』の手稿を見ると、思考のスピードや閃きに追いつかんとするが如き走り書きが多々見られる。ヴァレリーの『カイエ』執筆は、書く行為と考える行為が一体化した営みだったのでなかったかとの印象を受ける。ことにヴァレリーの『カイエ』の走り書きにおいて、考えることと文字を記すこととの間のタイムラグは限りなく些少なものに思われる。ヴィルトゥオーゾが聴取と肉体の動きの制御とを同時並行的に行っているのと同様に、ヴァレリーの『カイエ』において、思考と筆記は殆ど並行している。入念に推敲されタイプライターで浄書され公刊されたテキストとはまた別の、未完結ながら瞬発力に満ちた記述の魅力がヴァレリーの『カイエ』にはある。思考のパフォーマンスを生々しく辿っている、思考の現場に引き合わされているとの実感を『カイエ』を読む者は味わうだろう。上記のテキストに表われた「ヴィルトゥオーゾのように思考する」という発想は、日々の『カイエ』執筆の経験と殊に強く結びついているのではあるまいか。

「ヴィルトゥオーゾのように思考する」というヴァレリーの言葉からは、思考のテーマも内容も見えてきはしない。しかし、ヴィルトゥオーゾという存在、そのパフォーマンスのありようは、ヴァレリーに音楽という芸術ジャンルを超えた思考を誘発するものであったのは確かである。ピアニストのナヴァラ・ユツルビの演奏に立ち会った際に得た感懐を、ヴァレリーは1927年の『カイエ』の断章に以下の如く記している。

ピアノ ナヴァラ・ユツルビ

ピアノの技術 ヴィルトゥオーゾ

---

<sup>53</sup> Paul Valéry, *Cahiers* I,p.325.

あらゆる事柄のなかに「諸行為の音楽」を発見しなければならぬ。そして、これが見つかる—すべては奇跡的なまでに歌い、作られていく。

この音楽は、産出された力と、その行為の結果によって分離された（現実には消費された）自由な（表面的には回収されている）エネルギーとのあいだの位置関係に存する。このことが、現時点での力強さの増大加速を説明する—エロスと比較せよ。消費が刺激する<sup>54</sup>。

ここでヴァレリーは、ユツルピの演奏にインスピレーションを受け、「諸行為の音楽」というものを構想するに至っている。ヴァレリーの用語には生硬なところがあるが、これは要するに行為におけるいわば「フローの状態<sup>55</sup>」を指すものではなかろうか。ヴァレリーはユツルピの演奏に、昏々と湧き出し尽きることのない音楽的「フロー状態」を見たのだと考えられる。そうした状態は、演奏行為にとどまらず、他の行為にも見出されるとヴァレリーは考えている。主にヴァレリーがユツルピの演奏から連想したのは、人間における創造の営みであろう。エロスとの比較は唐突なようであるが、欲すれば欲するほど更に欲するに至り、エネルギーがエネルギーを生む、そのような性愛の様相を連想させるものが、人間の創造行為における「フロー状態」には確かに現われている。

因みに、ヴァレリーの『カイエ』には、性愛とヴィルトゥオーゾの問題を重ね合わせながら描写した以下のような断章がある。

普通の恋人たちは、酔うために、酔うが如くに、愛する人の身体を愛撫するが、その味わいを尽くすことも、のどに含みりキュールの効果をまらごと発展させることもない。彼らは自分の限界までしか行かない。しかし、玄人は、それを肉とし、命として、愛する人の身体から、楽器の性質や力を知り尽くしているヴィルトゥオーゾが楽器から引き出すものを、身体から引き出すすべを心得ている。玄人は、力の結集たる建立物を、累積する共鳴の過剰によって打ち砕くショックへと急いたりしない。この最終点に達する前に、無限を発展させるすべを心得ているのだ。玄人は、皮膚や体の内奥に潜在している（一般には未知の、あるいは、断片的、偶発的に気付かれる）あらゆる戦略的価値に関する知性を有しているのである。

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.354.

<sup>55</sup> これは、心理学者のチクセント・ミハイの用語で、「人間が行為に没頭することで活発さにおいて成功している活動における精神状態」を指す。

(同様に、言語も、その力(源泉) —は未知数である—など)<sup>56</sup>

楽器の性質や力を知り尽くしているヴィルトゥオーゾが楽器からありつたけのものを引き出すのと同じく、性愛の道の玄人は相手の身体から無限のものを汲みつくすというわけである。最終行に書かれている如く、このようなヴィルトゥオーゾの探求、性愛の玄人の追求する遷延されるオーガズムの問題は、言語の現象の比喩にも重なっていく。まことにスリリングな立論であると言えよう。

書き手としてのヴァレリーが、いかにヴィルトゥオーゾに学ぼうとしているか、いかにヴィルトゥオーゾに「書く」ことのモデルを見出しているかは、1920年から1921年にかけて書かれた『カイエ』所収の以下の断章に生き生きと描かれている。

フレーズ—書くことの技術。ヴァイオリンの木板に耳を当て、自らの指を聴き、意味の閉じられた環を形成するヴィルトゥオーゾの感覚を所有したいものだ。二つの方向をたどりうるような強烈なる印象を持って。すなわち自らを聞き、生み出すという二つの方向性を。その統一性<sup>57</sup>。

この断片は、前節で触れたナディア・ブーランジェの音楽のレッスンをめぐるヴァレリーの記述を思い出させる。必然的で説得的なフォルムを形成すること。聴きながら、奏する、すなわち「聴くことが問いでもあり反応でもあるような状態」<sup>58</sup>がこの文章には書き留められている。恣意的なものが必然へと高まることを最も美しいことだと感じていた<sup>59</sup>ヴァレリーにとって、この断章に書きつけられた「意味の閉じられた環」という言葉は、必然性によって完結したありようの比喩となっているに違いない。断章からは、聴くこと、奏することが一体であるようなヴィルトゥオーゾの身体の状態に対するヴァレリーの感情移入も感じられる。

ヴァレリーにおいて、ヴィルトゥオーゾは、作家の積むべき鍛錬に、きわめて具体的なイメージを与える存在である。1927年から1928年に書かれた『カイ

---

<sup>56</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, p.526.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.1009.

<sup>58</sup> 第3節におけるナディア・ブーランジェに関する断章を参照のこと。

<sup>59</sup> Paul Valéry, « Regard sur la mer » in *Oeuvres II*, Gallimard, 1957, pp.1334–1341.

エ』に残された言葉を見てみよう。

言語活動を意識的ならしめること一意識的行為同様に。

言おうと思っていることとくらべて意味のひろがりがかめていないような語は、自己自身に関して用いぬこと。言おうと思っていることは言葉の外にある。語とは異邦人だ。それは、行為の意識がなくなるような、精神行為上の一点である。定義するのは、より以前に意識を使用するためなのである。ヴィルトゥオーゾが練習をするように、作家は自分の指を意識的ならしめる<sup>60</sup>。

この断章の解釈は注意を要する。ヴァレリーは「語は異邦人である」との警句めいた言葉を書きつけているが、この言葉は以下のことを主張しているものと解釈される。すなわち、言葉を定義し言葉に意識的になることによって、意識化されない部分が浮かび上がり、「異邦人としての言葉」が到来するのだ、ということである。ヴィルトゥオーゾが練習を重ねるのは、鍛錬によって技術が技術として意識されることがなくなり（つまり技術に意識的になることによって、技術的に意識化されない部分が生まれ）、音楽の恩寵状態<sup>61</sup>を（つまり異邦人を）無心に受け入れることができるようにするためでもあろう。作家が言葉と意識的に向き合わなくてはならないのは、むしろ無意識的なものが浮かび上がってくるようにするための準備として必要でもあるからである。ここにも、鍛錬の果てにある芸術の褒章への道筋が描写されているように思われる。

ヴィルトゥオーゾ、そしてヴィルトゥオジテという言葉、驚異と羨望の目を持ってただ眺める聴衆としてでなく、創造行為にかかわる立場に立って受け止めるならば、それらは、鍛錬そのものをイメージさせる言葉であるとともに、鍛錬による芸術的な褒章をも極めて強くイメージさせる言葉である。ヴァレリーは次の断章において、「ヴィルトゥオジテ」の語も交えた単語の列挙により、ヴァレリーの〈グラディアートル〉のテーマの祝福された次元を指し示そうとしている。

---

<sup>60</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, p.283.

<sup>61</sup> 演奏家たちは、極めて上首尾にいった演奏に関して「何かが降りてくる」「自分の力だけではない、他なる力を感じる」といった経験をしばしば口にする。「何者かの降臨」とでもいう事態である。音楽の神の降臨と表現できるかもしれないし、作曲家の降臨と表現できるかもしれない。



グラディアートル  
ヴィルトゥオジテ賛  
楽器としての人間→力  
スポーツ<sup>62</sup>

このような単語の羅列から思い浮かぶのは、ヴィルトゥオーゾやヴィルトゥオジテの語源となったラテン語のvirtuという語の定義として掲げられた「行為の繰り返しによる意欲のハビトゥス」という文言である。「巧み」か否かを問う前に、まず意欲としてのハビトゥスというものが、列挙した言葉の基盤には共通してある。修練によって、よりよきものへと向かう人間の姿。観念そのものではなく、身体化された技とその表現。そうしたものへの素朴な崇敬の念が、これら四つの単語を結びつけている。

「ヴィルトゥオジテ」という言葉は、ヴァレリーの手記の中で、「芸術性を犠牲にした技術の誇示」という否定的ニュアンスが消し去られるに十分なほど、肯定的なニュアンスを持つものとして使用されている。ヴァレリーがどのように「ヴィルトゥオジテ」を肯定しているか、そのことが明らかに示されている断章がある。1929年に書かれたものである。

GL. 復権されたヴィルトゥオジテ — スポーツ

ヴィルトゥオジテは主観的判断に従属しない、唯一の価値である。

すべてを心得ているか否か、それが問題だ。

それが、付加的で、作者の中で資本化されうるような芸術の唯一の探求である。

芸術のための芸術—それは差異のための芸術であり、個人の能力の増大であり、それは判断や趣味の変動や不確かさに抗する芸術である<sup>63</sup>。

ヴァレリーは、「ヴィルトゥオジテ」に関してこのように「復権」という言葉を用いている。ヴァレリーはおそらく「ヴィルトゥオジテ」が同時代において分の悪いものになっているのを承知していただろう。ヴァレリーは、同時代のあらゆる分野において、新奇さや個性、衝撃といったものが強く求められていることを知っていたが、それらは服用量を増やし続けなければ効果を失ってし

<sup>62</sup> Paul Valéry, *Cahiers I*, pp.355–356.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp.360–361.

もう薬や刺激物のようなものだと見なしていた。そして、新奇さ、個性、衝撃というものに価値を置く心性を嫌悪し軽蔑していた。「ヴィルトゥオジテ」という言葉には、無論「大向こうをはった技術の誇示」すなわち「衝撃」をねらうものというイメージもあり、それがヴァレリーの同時代の辞書の語義や用例にも記されているわけだが、ヴァレリーは「ヴィルトゥオジテ」という言葉を「主観的判断に従属しない唯一の価値」という言葉で定義し直すことで、この語を肯定し復権させようとしているのである。

ヴィルトゥオジテが「主観的判断に従属しない唯一の価値」であるとはどういうことか。しかも、そうした「唯一の価値＝ヴィルトゥオジテ」を追求することが、付加的で、作者の中で資本化されうるような芸術の唯一の価値である」というのは、どういう意味であろうか。

芸術において主観的判断というものは、最大限に尊重されるべきものであり、そこにこそ芸術の真髄が現れるものと一般には受け止められている。上記のヴァレリーの記述からは、「主観的判断」というものを芸術の決定的な指標とは見なさない姿勢が伺われる。おそらくヴァレリーにとって「主観的判断」と呼ばれるものは「恣意的」なものに止まると映っているのである。恣意的なものが必然的なものへと高まり、その過程で確固としたフォルムが得られること、それがヴァレリーの注視するところであった。「恣意的」なものから「必然的」なものへと高まっていく過程は、芸術の自律的な掟に、あるいは芸術の素材の命ずるところに従うほかない、ある意味で不自由なものである<sup>64</sup>。ヴァレリーにおけるヴィルトゥオジテの問題は、前節に掲げたナディア・ブーランジェの音楽レッスンの彼の感懐にも端的に現われているように、「必然」へと至る道程に位置づけられる芸術の営為に関わるものだと考えられる。

加えてヴァレリーは、コンセプトの優先する芸術行為というのを信じる人間ではなかった。ヴァレリーはむしろ、意識がすっかり身体化され後退（＝無意識化）し、身体化された経験から生み出されてくるものに信を置こうとしていたように思われる。ヴィルトゥオジテを獲得する段階で、人は意識的に行っていた技を無意識的に行えるようになる。無意識的に行えることが増大すること

---

<sup>64</sup> 「ヴァレリー プルースト 美術館」と題した評論の中でテオドール・アドルノはヴァレリーを評して「ヴァレリーは主観的な経験の何たるかを、すなわち芸術家の仕事に強制があることをみずからの経験からよく心得ていたので、精神的な形成物を持つ客観的な性格、芸術作品のなかに働いている内在的調和、この調和にたいしたときの主観の偶然性などを、比類のない権威をこめて示すことができた。」と述べている。テオドール・アドルノ著、渡辺佑邦・三原弟平訳『プリズメン』ちくま学芸文庫、1996年、281頁。

によって、表現や創造の可能性が広がり、意識化されるもののレベルが上がり、さらにそれらも無意識化されていく、という無限の循環。それが「資本化」とか「付加的」といった言葉で語られるヴィルトゥオジテ獲得についてのヴァレリーのイメージなのである。

先ほど上げたヴァレリーのヴィルトゥオジテに関する断章には、ヴィルトゥオジテ獲得における「資本化」、すなわち「蓄積」のイメージが色濃く現われていたが、ヴァレリーにおけるヴィルトゥオジテ概念を検討するにあたって、「ヴィルトゥオジテ」と「純粋性」の概念が重ねあわされている点は無視できない。ヴァレリーは以下の断章を残している。

グラディアートル

あるいは純粋なもの

あるいは、純粋者と純粋性に関する理論

どのようにして純粋の概念（純粋な身体—純粋な幾何学）がスポーツへと—ヴィルトゥオジテへと導かれていくか。

かくしてデカルトである—物質と動き、カテゴリー<sup>65</sup>

メモの断片のようであり、解釈は容易ではないが、ここに純粋さの概念とヴィルトゥオジテを重ね合わせようとするヴァレリーの手探りの思考が感じ取られるだろう。ヴィルトゥオジテの根底には純粋性が保たれていなければならないとヴァレリーは考えていたのである。無意識的に行える技がただ量的に増えていきさえすれば良いというものでもないということを上記の断章は指し示している。

無意識的に行い得ることの増大・蓄積と純粋性の維持と。この両立の容易でない営為の先に、ヴァレリーは到達点としてのエレガンスと自由<sup>66</sup>を見ている。晩年の1942年、「グラディアートル」の記号の冠された断章に以下のように書き記されている。

思考は、明確なものへと導いていく。・・・エレガンスへ、自由の最大値へ、エネルギーの最小値へ、そこからヴィルトゥオジテが、恵みの微笑

---

<sup>65</sup> Paul Valéry *Cahiers I*, p.361.

<sup>66</sup> むしろ「融通無碍」と訳すべきだろうか。

みが、一そこから可能性の増大が、創造が。全ての局面におけるアスレティスム—修練—重大なテーマである。

動物—能力を開発された動物と比較せよ—グレーハウンド—嗅覚の鋭い犬<sup>67</sup>。

おそらくここには、「思考のヴィルトゥオーゾ」としての達成のイメージが明快に現われている。恣意性から必然性へと高まった後にむしろ自由の境地が、融通無碍の境地がやってくる。この自由や融通無碍の境地は、恣意性としてある「自由」とは位相を異にしている。そのような境地にあって、投入されるエネルギーは最小となる。もはや「努力」や「克己」の意識は低下していくのである。奇妙なことだが、断章の最後には動物のイメージが持ち出されている。人間における如き恣意的な意識が介在することなく、刺激と反応の回路が完璧に作動する動物こそが、ヴァレリーにとっては「思考のヴィルトゥオーゾ」の究極的なイメージ足りうるというわけである。

## 5. おわりに

前節に、ヴァレリーの『カイエ』の記述の中から、ヴァレリーにおけるヴィルトゥオジテやヴィルトゥオーゾのイメージに触れたものを分析し、「思考のヴィルトゥオーゾ」の言葉に集約されるヴァレリーの特異な理想のあり方を確認することができた。

ヴィルトゥオーゾやヴィルトゥオジテのイメージをキーコンセプトとしてマラルメの詩学を語った比較的長い断章が、晩年の『カイエ』に二つ見られる<sup>68</sup>。豊かな内容を持つこれら二つの断章の詳細な検討については稿を改めたいが、本論の終わりに、上記二つの断章の概略に触れておこう。ヴァレリーにおけるヴィルトゥオジテとヴィルトゥオーゾのイメージに深く関わる断章であるからである。

ヴァレリーは、マラルメをいわば言語のヴィルトゥオーゾとみなしていたが、マラルメが抱いていた「文学」の価値に対する偶像崇拜的側面については、肯じ得ないものを感じていた。ヴァレリーにとってみれば、ヴィルトゥオジテの

---

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p.361.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.156, p.317.

追求と偶像崇拜的要素は、相容れない<sup>69</sup>ものなのである。マラルメが「文学」の価値とみなしていた当のものは、言語のヴィルトゥオジテのもたらす効果の一つに過ぎぬとヴァレリーには映った。「書物」という究極のイメージに導かれていたマラルメと、ヴィルトゥオジテに究極的な価値を見ようとしていたヴァレリーと。上記の二つの断章にはヴァレリーがマラルメを言語のヴィルトゥオージとして讃嘆、驚嘆し、また敬愛していたことが記されているだけに返って、二人を分かつものが犀利に表わしているように思われる。

ヴァレリーは、持ち出すには分の悪いものとなっていた「ヴィルトゥオジテ」や「ヴィルトゥオージ」の語に新しい息吹を吹き込み、創造行為全般を照射する概念として鮮やかに位置づけた。公けにされた「ヴィルトゥオジテ礼賛素描」の一篇よりも、私的な手記たる『カイエ』の方に、両概念の一層大胆で徹底した捉え直しが認められるように思われる。ヴァレリーによって「復権」されたヴィルトゥオジテやヴィルトゥオージの概念に、言葉の起源であるラテン語の *virtu* と重なる要素がある点も実に興味深い。ヴィルトゥオジテ概念およびヴィルトゥオージ概念を捉え返し、豊かに肉付けしていくにあたって、演者や演奏者を眼前にした彼自身の経験が与っているのも看過し得ない。文学というジャンルを越えた比較芸術論的なテーマが、ヴァレリーのヴィルトゥオジテ概念、ヴィルトゥオージ概念には認められると言えるだろう。そもそも芸術の諸ジャンルを越えて働く力を見抜き、またその力を自らのものにしようとするのがヴァレリーの「方法」だったのである。ヴァレリーのヴィルトゥオジテおよびヴィルトゥオージのイメージにはそうした力動的な思考が遺憾なく発揮されている。

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.156.